

皮膚とジェンダー

—『羊たちの沈黙』におけるセクシュアル・ポリティクス—

塚 田 幸 光

われらのスクリーン上で身体は遠ざかる。

ヴァンサント・アミエル「映像の身体」

1. 「恐怖」を隔離する—湾岸戦争とシリアルキラー

スクリーンには、無音のバグダッドが映る。無数の光が降り注ぎ、やがてそれが流れ星ではなく、爆撃とサーチライトが作り出す、阿鼻叫喚の地獄絵図であると分かるだろう。「ニンテンドー・ウォー」と揶揄されたリアリティが希薄な戦争。「眼」を持つクルーズ・ミサイルが何処までも人間を追い続け、画面のホワイトアウトがその殺害の瞬間と同義である音のない戦争。殺戮行為はスペクタクルとなり、スクリーンで躍動するのは、ハイテク装備を駆使し、圧倒的な強さで殺戮を繰り返すアメリカ軍の姿である。9.11同時多発テロのおよそ10年前に行われた戦争の光景は、止むことはない憎しみの連鎖の原風景なのか。

湾岸戦争は、アメリカが潜在的に抱える「恐怖」を外部に投影することで、その恐怖を「隔離」し、距離を置いた戦争であった。ジャーナリズムに自由を与えたヴェトナムの「失敗」を避けるため、当局が過剰な検閲を行ったことは有名だろう。爆撃のショットには星条旗が映り込み、視覚化された愛国のメッセージがプロパガンダとして演出される。身体感覚を呼び起こす暴力や被害の映像は意図的に隠され、我々は、スクリーン越しに、その「安全」な映像を見せられたに過ぎない。リチャード・セネットが言うように、「今日、接触を欠いていることが秩序となる」(Sennett 21) 好例だ。スクリーンは現実を「遮断」し、我々の道徳観を「麻痺」させる。そこにあって、そこにはない戦争。スクリーンの向こう側の世界は、アナザーワールドであり、リアリティを喪失している。我々は一体何を見ていたのか。いや、見ていなかったのか。

映像が持つ「保護能力」とは、現実の否認や現実からの逃避を促す、後ろ向きの欲望である。ケヴィン・ロビンスの言葉を借りれば、それは「削除する欲動」(Robins 17) であり「道徳的分離」(Robins 64) と言えるだろう。また、ピーター・ベンソンは、スクリーンとその保護能力の関係を次のように述べる—「映像は、快楽を恐怖から分離し、保護することに寄与する。ミケランジェロが、聖書に登場する復讐心に燃えた人物から、高貴な

モーゼを分離したように」(Benson 113)。テクノロジーの優越性・卓越性は、脱現実化／非現実化を助長するだけなのか。本来、メディアとは、世界の出来事に対して情報を供給し、人々の理解を促し、理性を培う媒体ではなかったか。真実に公平であるとは、メディアのモラルティであり、デモクラシーの基礎でもあったはずだ。だが、湾岸戦争の映像が伝えたのは、出来事の真実ではない。ロバート・J・リフトンが言うように、それは「精神的な麻痺」であり、「心の分離」である¹⁾。

恐怖はフセインという外部に投影され、スクリーンが身体感覚を麻痺させる。スクリーン越しの「窃視」は、恐怖を増幅させるのではなく、麻痺を助長するわけだ。恐怖は飼い慣らされたままなのか。或いは、恐怖は外部にしか存在しないのか。果たせるかな、このニンテンドー・ウォーと時を同じくして、サイコ・サスペンス映画『羊たちの沈黙』(*The Silence of the Lambs*, 1991年)がアメリカを震撼させるのだ。隠蔽された戦争の恐怖は、シリアルキラー(猟奇殺人鬼)の恐怖として置換され、スクリーンの肌理に漂う。これは、抑圧されたものの回帰なのか。湾岸戦争と猟奇殺人映画。二つのメディア・イベントの交差は、単なる偶然ではない。

透明な壁、もしくはテレビモニター越しに、監獄に隔離される食人鬼ハンニバル・レクター(アンソニー・ホプキンス)を見ること。一方で、市民に擬態し、猟奇殺人を繰り返すバッファロー・ビル／ジェイミー・ガム(テッド・レヴァイン)が、FBIからは見えないこと。この二人のシリアルキラーは、アメリカの抱える恐怖が、「外部」ではなく、むしろ「内部」にあることを示唆するだろう²⁾。では、この恐怖とは、畏怖すべきカストロフ、或いは異質な「他者」に過ぎないのだろうか。この問題を考察する上で示唆的なのは、バッファロー・ビルが「虐待」を経験したヴェトナム戦争「帰還兵」であることだ。少年時代の虐待とヴェトナムでの体験が、シリアルキラーを作り出す。彼は市民に紛れ、一般人と見分けられない。スクリーンが映し出すこのような恐怖は、1990年代から急速に社会問題化する猟奇殺人と幼児虐待の問題をクローズアップさせ、リアリティを増幅させるだろう³⁾。湾岸戦争が隠蔽した暴力は、奇しくもフィクションとしての映画に転移、仮

1) スクリーン越しの戦争は、精神を麻痺させ、知識を分離させる。リフトンによれば、「精神的な麻痺のプロセス」とは、心の分離であり、知識の分離である。我々は、自分たちの武器が殺戮兵器であることを知りながらも、スクリーンの向こう側でのたうちまわる人々の苦痛を理解しない。詳しくは、Lifton, "Techno-Bloodshed"; Lifton, "Last Refuge of a Hi-tech Nation" を参照されたい。

2) レクターとバッファロー・ビルの関係にはモデルが存在する。アメリカ最大のシリアルキラーと言えるゲイリー・リッジウェイは、2001年11月に逮捕されるまで、推定60人から100人の女性を殺害している。シアトル近郊のグリーン・リバー周辺で、彼は売春婦を殺害しては死体を遺棄していた。彼は女性の殺害を1982年に開始しているが、逮捕までおよそ20年の歳月が経過している。ここで注目すべきは、捜査に行き詰まったFBIが協力を求めた相手だろう。それは、15人以上の女性を殺害して服役中の殺人鬼テッド・バンディであった。獄中のバンディは、さながらレクターよろしく、グリーン・リバー殺人事件のプロファイリングを開始することになる。

リッジウェイがセックス中毒者であったのに対し、バッファロー・ビルが女性を性欲の対象としていたかどうかは定かではない(ビルの欲望とは、女性の皮膚で作った「服／衣装」を身にまとうことである)。この点を踏まえると、『羊たちの沈黙』が単にリッジウェイ事件をスペクタクル化し、再現したものでないことが分かるだろう。

3) 猟奇殺人が社会問題化した好例は、アイリーン・ウォーノス事件だろう。1990年から91年にかけて、売春

託され、アメリカの恐怖を代表／表象する。では、シリアルキラーと帰還兵、そしてヴェトナムは、如何に結びつき、何を隠蔽／開示しているのだろうか。

本章では、『羊たちの沈黙』が映し出すセクシュアル・ポリティクスを見ていこう。レーガンの「犠牲者ナラティヴ」とファリックなアメリカという二重性は、如何に90年代に継承され、変容するのだろうか。二人のシリアルキラーが同時代の恐怖を代弁し、そこにはヴェトナムの亡霊が召還される。では、その「恐怖」とは、何を意味し、何処に接続するのだろうか。スクリーンの肌理に浮遊する映像の断片をプロファイリングする。

2. 「血」の80年代—ジャンルとジェンダー—

死は、「死」に感染する。湾岸戦争と『羊たちの沈黙』の交差とは、フォーリンの戦争とドメスティックな殺人の共振と言えるだろう。興味深いことに、翌年の92年に起こったロス暴動を踏まえれば⁴⁾、この不気味な「殺」の光景は、約8年後のアメリカで、さらなる既視感となる。99年4月、コソボ爆撃とコロンバイン高校銃乱射事件の同時性は、ナイトメアの再来に等しいからだ。「外部」に向けられた暴力が、返す刀で「内部」を抉る。殺戮のメディア・イベントは、その延長線上に9.11のディストピアを見据え、破滅へ向けて加速する。『羊たちの沈黙』は、この混迷する世界の起点を映し出す、象徴的な事件であった。「湾岸戦争」と「猟奇殺人」。ロビンスが示唆するように、「この二つのメディア現象が同時並行したことは、我々の文化における暴力について、とりわけ、暴力をスクリーンに開示、隠蔽することについての重要な何かを映し出している」(Robins 74)。スクリーンの肌理に隠蔽／開示される「何か」。我々はこの「何か」を読まねばならない。

時代の転換期には、スキャンダラスな映画が要請されるのだろうか。『真夜中のカーボーイ』(Midnight Cowboy, 1969年)が、成人指定映画にも関わらず、オスカーを獲得したことを思い出そう。『羊たちの沈黙』は、歴史大作重視のアカデミー賞において、サイコ・サスペンスとしては異例の主要五部門(作品賞、主演男優賞、主演女優賞、監督賞、脚本賞)を受賞する。女性の皮膚を剥ぐ猟奇殺人というテーマもさることながら、もう一

婦アイリーンは、7人の男性客を殺害する。フロリダ州を震撼させたこの事件が、湾岸戦争、そして『羊たちの沈黙』の公開時期とシンクロすることは偶然ではない。

アイリーン事件は、ドキュメンタリー映画『シリアルキラー・アイリーナー—モンスターと呼ばれた女』(Aileen: Life and Death of a Serial Killer, 2003年)で再現される。興味深いのは、この映画が、シリアルキラーは自然発生的に生まれるのではなく、社会の底辺を這いずるように生きたその「結果」であると述べていることだ。アイリーンが最終的に自殺を選び取ることは、自身の存在を消し去るためではない。自身の存在を社会に刻印することであり、それは痛烈な社会批判となる。また、このドキュメンタリーに連動するように、『モンスター』(Monster, 2003年)が公開されている。シャーリーズ・セロンがアイリーンを好演、オスカーを獲得したことは記憶に新しい。

- 4) 黒人青年ロドニー・キング暴行時事件で、4人の白人警官が無罪となる。カラードに対する差別の典型例とも言えるこのような判決に対し、黒人に限らず、コリア系、ラテン系までもが加わり、大規模な多民族暴動へと発展する。これがロス暴動である。60年代後半(ヴェトナム末期)に顕著な、セクシュアルで、レイシャルで、ポリティカルな問題が、90年代初頭(湾岸戦争期)に噴出するのは看過すべきではない。アメリカという政体もはや一枚岩ではあり得ず、内部から自壊する様が見て取れるからだ。

人のシリアルキラー、食人鬼レクターと、新米女性捜査官（見習い）クラリス・スターリング（ジョディ・フォスター）による疑似捜査の妙は、もはや多言は要しまい。細部に至るまで隙のないプロットは、ホプキンスとフォスターの演技と相乗効果を成し、見る者を圧倒するからだ。とりわけ、映画にちりばめられた多くの要素のうち、FBI 行動科学課の専売特許、捜査の特殊技術「プロファイリング」は興味深い⁵⁾。動く捜査官から、動かない捜査官へ。独房で犯罪の全容をイメージするレクターは、^{アームチェア・ディテクティブ}「安楽椅子探偵」⁶⁾の後裔であり、全身麻痺で指先だけが動く^{ベッドサイド・ディテクティブ}「寝たきり捜査官」リンカーン・ライム（デンゼル・ワシントン）の出現を予告する（『ボーン・コレクター』(*The Bone Collector*, 1999年)）。刑事の経験が最優先される捜査方法から、机上の知的捜査／遊技プロファイリングへの転換。現場を見通す「眼」を持つプロファイラーたちは、事件／テキストを「読む」解釈者と言えるだろう。

『羊たちの沈黙』を積極的に支持したのは、他ならぬフェミニストであった⁷⁾。クラリスの存在は、90年代以降のサイボーグ的「戦う女」の系譜を予告し⁸⁾、ファイナル・ガー

- 5) プロファイリングを中心とする犯罪捜査方法は、『プロファイラー／犯罪心理分析官』(*Profiler*, 1996-2000年) や『クリミナル・マインド FBI 行動分析課』(*Criminal Minds*, 2005年)、『ボーン・コレクター』で全面的に使用され、犯罪サスペンス映画では不可欠の要素となったことは確かだろう。『羊たちの沈黙』の前作、『刑事グラハム／凍りついた欲望』(*Manhunter*, 1986年)・『レッド・ドラゴン』(*Red Dragon*, 2001年にリメイク)のウィル・グレーム(エドワード・ノートン)に顕著だが、自分を犯罪者に同化し、その痕跡を辿る手法(痕跡の歴史化)とは、古くシャーロック・ホームズやデュパンら空想探偵たちの十八番であった。探偵の直感に科学的な根拠を与え、方法論として確立したものがプロファイリングであり(経験と訓練を積み重ねるプロファイラーも同じ結論に達する)、グレームが個人の能力からレクター逮捕を導くようなたぐいのものではない。昨今のドラマでは、痕跡から犯人像を特定するスタイル、例えば、虫の痕跡を辿るギル・グリッソム(ウィリアム・ピーターセン)、『CSI: 科学捜査班』や、骨から死者を再現し、犯人を探り当てるテンペランス・ブレナン(エミリー・デシャネル)、『BONES—骨は語る』など、「痕跡」探しはエスカレートしている。だが、『羊たちの沈黙』から20年を待たずに、プロファイリングの対極とも言える、強引な取り調べ(拉致と拷問)と肉弾戦で犯人逮捕に至る『24—TWENTY FOUR』(2001年-)がヒットしている現象は考察すべきかもしれない。
- 6) 例えば、『プリンス・ザレスキーの事件簿』(マシュー・フィリップ・シール)におけるプリンス・ザレスキーや、『マリー・ロジェの秘密』(エドガー・ポー)のオーギュスト・デュパンを想起しよう。安楽椅子探偵は、現場に出向かずに、様々なデータを元に推理し、犯人を特定する。このヴァリエーションは、車椅子警官(「鬼警部アイアンサイド」)だろう。安楽椅子探偵は、基本的に男性だが、アガサ・クリスティーのジェーン・マーブルのようなケースもある。
- 7) クラリスのパフォーマンスを支持する論考は、Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws*; Mark Jancovich, "Genre and the Audience"; Sabrina Barton, "Your Self Storage" を参照されたい。また、『羊たちの沈黙』における文化論的考察については Janet Staiger, *Perverse Spectators*, フーコーとドゥルーズの理論とフェミニズム的読みの融合として、Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film* の第9章が重要だろう。
- 8) 「戦う女」の系譜は、二系統ある。1979年の2本の映画が、その始まりと言えるかもしれない。『エイリアン』(*Alien*, 1979年)では、知的で戦闘能力も高い宇宙飛行士リプリー(シガニー・ウィーバー)が描かれ、『クレイマー、クレイマー』(*Kramer vs. Kramer*, 1979年)では、専業主婦を辞め、キャリア・ウーマンとなる女性ジョアンナ(メル・ストリープ)が描かれる。どちらも「父権」社会と戦う女性に焦点を当てているが、2000年以降、この流れは加速しているように見える。前者のパターンに焦点を当てると、『チャーリーズ・エンジェル』(*Charlie's Angels*, 2000年)のエンジェルたち、『トゥームレイダー』(*Lara Croft: Tomb Raider*, 2001年)のララ・クロフト(アンジェリーナ・ジョリー)、『バイオハザード』(*Resident Evil*, 2002年)のアリス(ミラ・ジョヴォヴィッチ)、『アンダーワールド』(*Underworld*, 2003年)のセリーン(ケイト・ベッキンセール)、『キル・ビル Vol. 1』(*Kill Bill: Vol. 1*, 2003年)のザ・ブライド(ユマ・サーマン)、『エレクトラ』(*Elektra*, 2005年)のエレクトラ(ジェニファー・ガーナー)、『イーオン・フラックス』(*AEon Flux*, 2005年)のイーオン(シャーリーズ・セロン)、『ウルトラヴァイオレット』(*Ultraviolet*, 2006年)のヴァイオレット(ミラ・ジョヴォヴィッチ)などが確認できる。「父権」への復讐という意味合いが

ルならぬ、ファリック・ウーマン誕生を印象付ける。社会進出する女性の夢が、キャリアを目指す女性捜査官クラリスに仮託され、共感と呼んだのは故なきことではない。だが、評価はプラスばかりとは限らない。ホモセクシュアルとシリアルキラーを同一視するプロットには、ゲイ・アクティヴィストからの容赦ない批判が相次いだ⁹⁾。折しも HIV/AIDS 問題が表面化し、この見えない病原体に対し、社会は如何に接すべきかが問われる時代。『羊たちの沈黙』が示すセクシュアル・マイノリティ排除のプロットとは、例えば、ミュージカル『ミス・サイゴン』(Miss Saigon, 1989年、ブロードウェイでの上映は1990年)において表面化したレイシャル・マイノリティ(ここではアジア系俳優)を除外するアメリカの保守性と表裏をなすだろう¹⁰⁾。

何故、『羊たちの沈黙』が両極端な評価を受け、興業的にも、賞レースにおいても一際異彩を放ったのだろうか。それはこの映画が、90年代に噴出する、語り得ぬ「恐怖」を掬い取り、混迷する時代の気運を映し出したからに他ならない。恐怖／不安の視覚化、或いはそのアレゴリーと言えいいだろうか。例えば、30年代、ナチスとユニヴァーサル・ホラーの出現がシンクロしていた事実を想起しよう。人々は「闇」にカタチを与え、それを「他者」として、排除してはいなかったか。見習い FBI 女性捜査官がシリアルキラーの恐

強いのは、明らかに『キル・ビル』である。『チャーリーズ・エンジェル』は、ボスであるチャーリーという「父権」の下、庇護される存在でありながら、戦闘能力では男性を凌駕する。『トゥームレイダー』では完全に男女のジェンダーが逆転している。『アンダーワールド』は、「ヴァンパイア対狼男」という縄張り争いと、ヴァンパイア・ウーマンと人間とのラブロマンスの混淆ジャンル。これらの映画は、ジェンダーを微妙に描き分けているが、身体的能力や知的能力に関しては、例外なく女性は男性を凌駕する。戦闘シーンでは、女性は「兵士」であり、男女のジェンダーは消失していると言っている。ここで注目すべきは、その同性愛志向(レズビアン)だろう(これをレズビアン共同体と言っている)。男女のラブロマンスが描かれ、ヒロインたちはヘテロセクシュアルであることを強調されるが、映画の主眼はそこにはない。女同士の絆、言い換えれば精神的な結びつきこそが隠されたテーマであると言えるのだ。男性ジェンダーを付与された「女戦士」は、「女」を愛する。では、何故、レズビアンは、隠れた主題に止まり、回避されるのか。女性が社会の「守護者」として描かれる場合、ジェンダーの逆転は許容されても、セクシュアリティはヘテロであることを求められるからに他ならない。ここで重要なのは、「セクシュアリティ」であり、それを規定する「ホモフォビア」であると言える。この顕著な例は、『Mr. & Mrs. スミス』(Mr. & Mrs. Smith, 2005年)だろう。ジョン(ブラッド・ピット)とジェーン(アンジェリーナ・ジョリー)はセックスストレスの夫婦であり、互いに殺し屋である。ここで興味深いのは、彼らの職場だろう。ジョン(穴蔵の建物)とジェーン(ファリックな高層ビル)の職場は、ジェンダーの反転を示唆するような場所にある。特に彼女の職場に横溢するレズビアン・テイストは、誰の目にも明らかだろう。どちらが先に殺すかという主題は、どちらが「男性ジェンダー」を奪うかの別名である。ところが、スクリーボール・コメディのルールに従うかのように、映画のラストでは、互いに男女のジェンダー・ロールに収まる。レズビアン女戦士は、最終的にはヘテロのフレームから出ないのだ。

戦う女性に関しては、Hilary Neroni, *The Violent Woman*、映画とレズビアンとの関係については、Richard Dyer, *Now You See it* を参照されたい。

- 9) 『羊たちの沈黙』のゲイ・アクティヴィストによる批評に関しては、Janet Staiger, *Perverse Spectators* が詳しい。また、「クィア映画」(ホモセクシュアル、トランス・セクシュアル、ジェンダー・トラブル等に言及する映画群)に関する論考も、『羊たちの沈黙』の解釈の手助けになる。例えば、Harry M. Benshoff and Sean Griffin, *Queer Images*; Michele Aaron, ed, *New Queer Cinema*; Jeffery P. Dennis, *Queering Teen Culture*; Chris Holmlund, *Impossible Bodies*; Peter Lehman, ed, *Masculinity*; Vito Russo, *The Celluloid Closet* を参照のこと。
- 10) 『ミス・サイゴン』のブロードウェイ上映は、一触即発の人種問題へと発展した。混血のエンジニア役をアジア系俳優が担うのではなく、白人俳優が演じることに對し、アジア系演劇関係者が激怒、配役の交代をめぐり、一大論争に発展する。白人がメイクでアジア人になることは、いわばアジア人が minstrel show の黒人となるに等しい。ここで興味深いのは、ホワイトアメリカ vs アジア系の図式に對し、ゲイ／レズビアンたちセクシュアル・マイノリティがアジア系と連携したことだろう。

怖を排除し、社会に安定を取り戻すという、お伽噺的なプロットの裏側には、直裁に描かれない時代のダークサイドが生起する。畢竟、レーダーに映らないクルーズ・ミサイルや、地上を「窃視」するスパイ衛星が、イラク軍には全く見えない殺人兵器であるように、シリアルキラーは都会の闇に同化し、アメリカ市民を監視する不可視の恐怖となる。二重化する不可視の恐怖。ヴェトナムの悪魔払いは、かくして悪魔を呼び込んでしまうのか。

シリアルキラーとしての「ヴェトナム帰還兵」。我々はここから議論を始めるべきだろう。映画のクリシェやステロタイプに目を向ければ、帰還兵が「怪物」として描かれた文化的起源を探るのは容易い。ヴェトナム戦争のナラティブ改変への欲望とは、ナショナルスティック／ナルシスティックな欲望の別名であり、帰還兵を排除する社会的、文化的言説と同根である。この言説が有効である限り、帰還兵は、犯罪者、異常者、そして怪物として前景化するか、かつての黒人が被った「^{インビジブルマン}見えない人間」のポジションを反復するしかない。体制の欺瞞とリミットは、帰還兵を不可視、戯画化するプロセスを見れば明らかである。そして、ここには、帰還兵という「^{ブリ・テクスト}口実＝前テキスト」が潜む。つまり、帰還兵が物語から退場する必然、言うなれば、彼が排除される他者であることが、（前もって）準備されているのだ。だからこそ、例えば、帰還兵ランボーの暴力はスペクタクルとなり、『タクシー・ドライバー』（*Taxi Driver*, 1976年）のトラヴィス（ロバート・デニーロ）の狂気でさえ、狂人の錯乱の域を出ない。両者は、管理された恐怖を体现し、だからこそ、戦争の「犠牲者」となれるのだ¹¹⁾。では、バッファロー・ビルはどうだろうか（彼が帰還兵であることは後述しよう）。ここで注意すべきは、ランボーやトラヴィスと異なり、ビルが観客の視座を代弁しないことである。つまり、彼は観客の感情移入／同一化の対象とはならない。ならば『羊たちの沈黙』は、ポスト・ヴェトナム期の「帰還兵／犠牲者」ナラティブから逸脱しているのだろうか。

「戦争映画」と「ホラー映画」。80年代を面じて、ヴェトナム戦争は、「血」を媒介とするこの二つの映画ジャンルによって表象されてきた。「戦争映画」において、20歳前後の白人米兵は、観客の感情移入／同一化の焦点であり、戦場を代理体験する「乗り物」に等しい。例えば、『地獄の黙示録』（*Apocalypse Now*, 1979年）のウィラードや『プラトーン』（*Platoon*, 1986年）のクリスをイメージすればよい。観客は白人米兵の視座から物語を眺め、数多の戦場を体験する。戦争映画のヒーローは、ヴェトナムに対する「加害者」とし

11) 80年代は、ヴェトナムの歴史改変の時代であった。ドメスティックには自らを戦争の犠牲者とするナラティブを作り上げ、フォーリンには強きアメリカを見せつける。レーガンの二枚舌とはコインの裏表であり、逆向きの政治的ベクトルは相補的關係を有する。また、彼の好んだ「両足のない屈強な身体」、つまり強さと弱さが共存する不安定なマスキュリニティこそ、彼のセルフ・イメージであり、理想とするナショナル・イメージであった。強さと弱さ、或いは、野蛮と管理の共存。一騎当千の戦闘力を持つランボーが、トラウトマンを前に子供のように泣き崩れる瞬間を思い出そう。分厚い筋肉に覆われた脆弱な精神こそが、レーガン／ランボーの象徴的イメージであり、この矛盾があるからこそ、観客はランボーを「犠牲者」として見ることができる。そして、彼の告白は、帰還兵一般のトラウマを代弁し、その語りは文化的記憶となるのだ。

て、観客を導くのだ。だが、この視座はヴェトナムを映す半身に過ぎないだろう。デビッド・ドレッサーが指摘するように、ハリウッドは、戦争映画のカウンター・ジャンル「ホラー映画」を用意しているからである (Dresser 82)。アメリカ人が加害者ではなく、「被害者／犠牲者」となる物語。80年代に隆盛を極めたスプラッター・ホラーでは、ヴェトナムの戦場は日常の世界に置換され、戦闘はメタフォリカルな恐怖となる。『13日の金曜日』(Friday the 13th, 1980年)、『死霊のはらわた』(The Evil Dead, 1981年)、『エルム街の悪夢』(A Nightmare on Elm Street, 1984年)、そして『死霊のえじき』(Day of the Dead, 1985年)。ジェイソンやフレディとは、社会が抑圧し、排除した他者であり、ヴェトナム／ヴェトコンの悪夢の別名である。圧倒的な強さを誇る殺人鬼に対し、主人公たちは為す術がない。観客は無力な「ヒロイン」に同一化し、被害者／犠牲者の視座を共有するのだ¹²⁾。これは、『プラトーン』のクリスが、基本的に加害者の視座から世界を見ていたことと好対照を成す。戦争映画とホラー映画は、80年代の「双生」のジャンルであり、その視座は「ヒーロー／加害者」と「ヒロイン／被害者／犠牲者」で、二分化されているように見える。だが果たしてそうなのか。

ジャンルはジェンダーを要請する。40年代であれば、強きアメリカは、プロパガンダに連動する「戦争映画」と「女性映画」で描かれるだろう。前線^{フロントライン}で戦う男性兵士と銃後^{ホームフロント}を守る女性たちとは、第二次大戦を映し出す鏡像関係であるからだ¹³⁾。だが、ファリックなアメリカン・イメージを「去勢」する80年代の「血」の映画群において、ジャンルとジェンダーは従来の役割を演じない。ヴェトコンと戦うヒーロー（戦争映画）とモンスターに怯えるヒロイン（ホラー映画）が、それぞれ加害者と被害者の視座を代弁しても、結局のところ、両者はヴェトナムに翻弄される「被害者／犠牲者」となるからだ。『プラトーン』のクリスが天を仰ぐラストショットは、彼が加害者ではなく、被害者であることを示す象徴的なショットではなかったか。或いは、ランボーに付随する「犠牲者」ナラティヴを思い出してもいい。血まみれの戦場と鮮血のホラー。80年代の双生のジャンルは、「被害者／犠牲者になること」をめぐる異なる映画実践なのだ。

我々は、クラリスの視座を通じて、『羊たちの沈黙』を旅する。二人のシリアルキラー、レクターとビルに対峙する彼女は、まさしく「ホラー・ヒロイン」のポジションを反復するだろう。彼女はあらゆる意味において、被害者／犠牲者にしか見えないからだ。

12) 怪物と女性性との関わりに関しては、Barbara Creed, *The Monstrous Feminine*; Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws*; Isabel Cristina Pinedo, *Recreational Terror* を参照されたい。ホラー・ジャンルの概論的、哲学的考察は、Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*、90年代に至るホラー・ジャンル史に関しては、Mark Jancovich, ed, *Horror, The Film Reader* が詳しい。

13) 前線^{フロント}で戦う男性兵士と銃後^{バック}を守る女性たちとは、第二次大戦を映し出す表裏、或いは鏡像関係である。前線／国外と銃後／国内は、ジェンダー・ロールを固定化し、ジャンルのカテゴライズを促す。勇ましく戦う男性と、彼の帰りを待つ女性とは、戦時が要求するジェンダーであり、ハリウッドはこれをジャンル化したに過ぎない。ここで重要なことは、戦中期のジェンダーは、強きアメリカン・イメージへと収斂し、ファリックなネイション・イメージを作り上げていたことである。映画がプロパガンダの役割を担う以上、ヒーロー／ヒロインの所作とは、国家の代理表象であるからだ。

では、女性のキャリア追求の物語は、如何にして犠牲者ナラティヴと結びつくのだろうか。そして、帰還兵ビルは、このナラティヴと如何に接続するのだろうか。

3. 視線と物語の「交換」—見られるクラリス

『羊たちの沈黙』のオープニングにおいて、我々是不気味な映像に出会う。クラリスが森の中を彷徨う映像に、不穏な音楽が重なる。彼女は走り続け、カメラがその後を追いつける。

典型的なハリウッド映画であれば、オープニングは「視線のリレー」が生起する場となるだろう。「観客—カメラ—主人公」を結ぶ視線のリレーを通じて、観客は主人公に同化し、物語を旅する。だがここでは、一人称のカメラが被写体であるクラリスを執拗に捉え、観客はストーキングにも似た邪悪な欲望の眼差しを感じることになる（このカメラワークは、ラストシーンにおけるビルの暗視スコープの視座に接続するだろう）。彼女は、視姦／窃視の対象なのか。或いは、この視座は、一体誰の視座なのか。観客の不安が高まっていくその刹那、「スターリング」という声が緊張を破る。教官が彼女を呼んでいるのだ。どうやら、この教官は使いらしい。フレームアウトする彼女と、それを見送る彼が映り、観客は不気味な「文字」を目撃する。—「傷、苦悶、痛み、それを愛せ」^{ハート アゴニー ベイーン ラブ・イット}。この標語は、FBI 訓練施設、クウォンティコ・ポリス・アカデミー訓練コースの標語であり、訓練生への叱咤激励に他ならない。だが、このオープニングに漂う異様さは、観客の冷静さを奪い、焦燥感を煽る。サディスティックな視線に晒されるヒロイン、そしてマゾヒスティックな訓練／虐待への要請。オープニングで暗示される不穏さは、『羊たちの沈黙』の輪郭を定め、物語の基調となる。

クラリスは、視線の主体なのだろうか。我々が気づくのは、男たちの「眼」として、彼女が奔走する特異なプロットである。これを「動くクラリス」と「動かぬ男たち」と言い換えてもいいだろう。上司クロフォードの代理として、獄中のレクターを訪れ、そこで得た情報を元に、単独での捜査に邁進する。彼女は彼らの「眼」となり、事件の真相に迫るのだ。レクターは檻から出られず、クロフォードは自分から動かない（ラストシーンは例外だが、彼らの移動は、基本的に車と輸送機であり、歩くシーンは驚く程少ない）。捜査員／探偵として、事件を「見る」のは彼女である。とはいえ、「安楽椅子探偵」^{アームチェア・ディテクティブ}のヴァリエーション、「動く女性」と「動かぬ男性」という男女ペアの疑似捜査は、果たして、彼女の主体化を促すのだろうか。その答えは、イエスであり、ノーである。結論を先取りすれば、『羊たちの沈黙』の骨子とは、クラリス・スターリングという「女性」が、FBI 捜査官に代表／表象される「男性ジェンダー」を身につけるプロセスに他ならないからだ。ここで「眼」とは「ファルス／権力」の代理であり、男性ジェンダーを補完する。だが、彼女が眼／権力を手に入れることは、女性としての主体性を失うことと表裏の関係にある。

では実際に、クラリスと視線の関係を見ていこう。物語を概観すると、彼女は視線の主体でなく、客体であることが強調されている。例えば、訓練施設内で、エレベーターに乗り込む小柄な彼女は、男性たちの視線を一斉に浴びる（図版1）。中央に彼女が配置されるこの構図は、物語を通じ、差異を伴い反復するのだ。図版2を見よう。



図版 1



図版 2

ウェスト・ヴァージニアの警察で、検死のために訪れた彼女は、地元警官の好奇の眼差しの対象となる。これはメタフォリカルな視姦、別の言い方をすれば「パブリック・レイプ」と言ってもいい¹⁴⁾。というのも、この直後の検死シーンは、図版2を含むシーンと対構造を成すからだ。水を吸って肥大し、腐乱した女性。部屋の中央の台に乗せられた彼女を、検死官と捜査員が「陵辱」する。クラリスを見る男たちの欲望は、女性の死体を検死する「眼」に転移し、サディスティックな視線をその裸身に向けるのだ（当然のことながら、死体に向けられた視線とは、返す刀でクラリスを射る）。

見られるクラリス。彼女は欲望の対象、身代わりの羊なのか。先の窃視的オープニングは、単なる偶然ではない。例えば、クロフォードの部屋で、事件写真に見入る彼女は、彼に見られていることに気づかない（図版3）。「彼女が見る」ショットに付随するのは、「彼女を見る」男性の視線なのだ。「見る／見られる」という主客の関係が共存するフレーム／構図。これは、レクターとの面会シーンで、さらに過剰な演出が加えられる。

レクターとクラリスが対峙するシーンは、視線をめぐる闘争のトポスである。順を追って見ていこう。透明の壁を通じ、互いが全身を見る形で向き合う。二人が出会う最初のショットにおいても、先の図版3同様、同一フレーム内に「視線の主客」が共存する（図版4）。レクターは、身分証を見せるクラリスを凝視し、それが図版5となる。視線の奪い合いは、果たして、彼女の敗北となるだろう。この切り返しにおいて、彼女が見るショットには、彼が執拗に映り込むからだ（図版6）（図版2ではクロフォードが、図版6ではレクターが、彼女の背後霊のように同一フレームに収まる。これを「切り返しの異

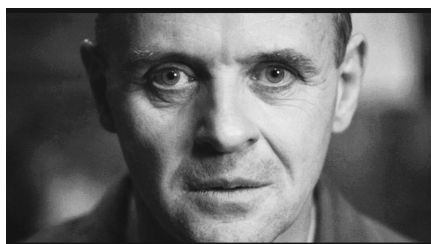
14) 見ることの暴力性は、『羊たちの沈黙』の重要な主題を形成している。クラリスと「視（姦）」については、本論のとおりだが、女優ジョディ・フォスターとレイプの親和性が強いことは明記すべきだろう。『ホテル・ニューハンプシャー』（*The Hotel New Hampshire*, 1984年）では輪姦され、『告発の行方』（*The Accused*, 1988年）では強姦され、『バックトラック』（*Backtrack*, 1989年）では視姦される。彼女は男性の性的欲望の捌け口として、或いは父権社会の身代わりの羊として、スクリーンにその肢体を晒すのだ。また、彼女がレズビアンであるというのも、そのキャリアとの関係において示唆的だろう。「パブリック・レイプ」の政治性と暴力表象に関しては、Tanya Horeck, *Public Rape* が参考になる。その第4章では、『告発の行方』におけるレイプとスペクテイターシップの関係が論じられている（Tanya 91-115）。



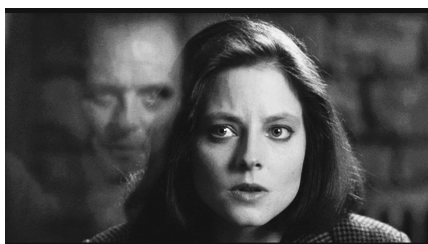
図版 3



図版 4



図版 5



図版 6



図版 7



図版 8

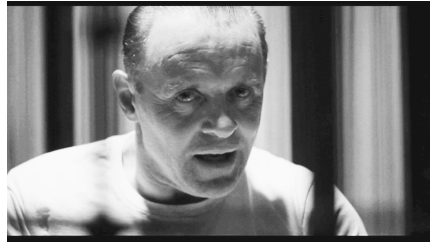
物」と言うことは可能だろう)。このような「見る／見られる」という主客の関係は、二度目の面会シーンでも確認できる。彼女が訪問すると、独房に明かりはなく、彼の姿は暗闇で見えない。突然、食事の差し出し口が開く。彼女が中を見ると、そこにはタオルが入っている（図版7）。彼女の髪が濡れているからだ。驚く彼女は暗闇に眼を向けるが、そこには「手」しか見えない（図版8）。

さらに、メンフィスでの四度目の面会は、最初の面会シーンの極端な反復となる。厳重な警戒の中、レクターは鳥かごのような牢に収監されている。部屋の中央に配されたその牢は、何処からでも中を見通せるパノプティコン／ベンサム的牢獄と言える。彼を「見る／監視する」ための牢であるからだ。ところが、対話がエスカレートするに従い、二人のどちらが牢に入っているのか、繰り返しショットからでは判断できなくなってしまう。彼がクラリスを見ると、鉄格子がはっきり見える（図版9）。だが、彼女が彼を見ると、次第に鉄格子が消えていくのだ（図版10）。彼の顔はクローズアップされ続け、強調された眼は不気味な閃光を放つ。威圧的な顔は、フレームに収まりきらない（図版11）。このとき、鉄格子はない。

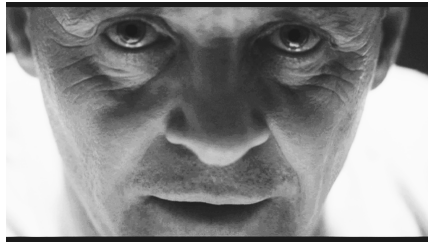
視線の奪い合いは、何処に接続されるのだろうか。ここには、視線の交換に付随する「もう一つの交換」の主題が潜む。それは、ビルの情報とクラリスの過去の「交換」に他ならない。情報を与えたレクターが、「その代償は？」と述べ、彼女が自身の過去を語っ



図版 9



図版10



図版11

た後で、「その代償は？」と応酬する。情報と過去の交換は、視線の交換に連動し、物語の核心部分へと突き進むのだ。クローズアップされた彼の眼が見据えるのは、視線の主体たりえない彼女の怯えた顔である。カウンセリングは、彼女の主体を根こそぎにする瞬間であり、同時に彼女の欲望を開示する瞬間でもある。次章で説明するが、ここで暗示されるのは、近親相姦^{インセスト}的欲望だろう¹⁵⁾。父／レクターと娘／クラリスは、透明な壁／スクリーンに、互いの欲望を投影する。スクリーン越しの欲望は、永遠に禁止されているからこそ、永遠に到達不可能な欲望として機能すると言えるのだ。そして、彼女は、情報と過去の交換によって、心の秘密／幼少期からのトラウマを開示しなくてはならない。では、彼女の過去／記憶とは何だろうか。

4. 記憶の中へーサディスティック／システムティックな虐待

記憶の中で足音が訝する

それはまだ歩いたことのない通路を下り

あけたことのない扉に向かって

バラ園の中に遠ざかってゆく (Harris, *Hannibal* 87)

ボルティモア精神異常犯罪者用州立病院。ここは、かつてレクターが収容されていた場所である。小説版『ハンニバル』(Hannibal, 1999年)において、病院は廃墟となっている。何かが導いているのだろうか。クラリスは、誰もいない監房へとゆっくりと下りてい

15) レクターとクラリスのカウンセリングは、父娘の近親相姦的欲望を映し出す。彼は彼女に妹ミーシャを重ね、彼女は彼に父のイメージを見ているのだ。四度目の面会シーンにおいて、一瞬だけ互いの指が触れるが、この一瞬が、到達不可能なスクリーンを破る契機となる。小説版『ハンニバル』のラストで、二人が結ばれる暗示である。とはいえ、精神科医と患者が結ばれることは、実際にはカウンセリングの失敗であろう。

く。それはまるで彼の記憶を辿る旅だろう。作者トマス・ハリスは、このシーンに突然、上記のT・S・エリオットの『四つの四重奏曲』(Four Quartets, 1943年)の一節を引用する。地下へと降りることは、記憶の中に入ること。エリオットの詩情に呼応するように、クラリスは記憶の「バラ園」でノスタルジーに耽るのだ。

物理的な下降が、記憶への沈降の開始を告げる。このことは、『羊たちの沈黙』においても映像レベルで確認できる。例を見ていこう。迷宮、或いはヒッチコック的階段を下り(図版12)、クラリスは、レクターの監房に向かう(犯罪の生起するトポスは、二階ではなく地下である。このパターンは、ラストシーンでも反復する)。



図版12

ドアの開閉する音、階段を下る靴音は、彼女の心音のメタファーとなる。彼女にとって、彼との対峙は、自身の過去／記憶と向き合うことに等しい。二人のポジションは、いわば精神科医と患者のそれを代弁する。疑似的カウンセリングが導くのは、心の闇、トラウマの開示だろう¹⁶⁾。だが、ここで重要なのは、彼女の告白が映像の「再現」を伴わない点である(雄弁に語られる記憶に対し、沈黙するのは映像なのだ)。先に言及した「視線の交換」が導くのは、あくまで言語による情報／過去の交換に過ぎない。その交換が隠蔽／開示するのは、羊をめぐる記憶のダークサイドである。羊は皮を剥がされ、ビルは女性の皮を剥ぎ、彼女の記憶も「剥がされる」(付記すれば、監房を見張る監視モニターや盗聴器によって、二人の対話もまた「剥がされ」ている。レクターの射るような「眼」は、それを監視するもう一つの「眼／モニター」の存在を逆説的に示すのだ)。

クラリスが語る記憶とは何か。それは、密室で語られる「死」と「虐待」の物語である。保安官の父が強盗に殺害され、後に預けられた伯父の家では、殺される羊たちの鳴き声を聞く(伯父から受けたであろう性的虐待は暗示に止まる)。小説版では前景化されていた母親との関係は削除され¹⁷⁾、リスペクトすべき父親像だけが強調される。そして、彼

16) 男性精神科医が女性患者のトラウマを解放し、治癒するというパターンは、1940年代の「女性映画」に顕著である。男性が女性を「治癒」することは、男女のジェンダーへの帰還、つまりジェンダーの再固定化を促す。レクターがクラリスの「記憶」を剥ぎ、白日の下に晒すのは、彼女がこれから被ろうとしている「男性ジェンダー」という「皮膚」の存在と、その行為の矛盾である。男性社会の象徴、FBI捜査官になることが、女性の主体化とイコールにならないことを、彼は最初から見抜いているのだ。

17) 小説版『羊たちの沈黙』と映画版とを峻別する特徴とは、クラリスの内面描写の多さと、彼女の母親の存在である。語られる内面は、独白に限定されない。三人称の語りも彼女の語りへと変化するからだ。一方、映画版では、彼女の内面は、振る舞いや表情によって暗示され、レクターを前にしたときだけ、告白として実際に語られる。小説版から映画版への変化とは、母から父の物語へ、内面描写から外面描写への

の死をなぞるように、羊たちの「死」が重ねられるのだ。羊の鳴き声とは、いわば虐待の象徴。だが、ここで興味深いのは、彼女には、その声が依然として聞こえていることだろう。虐待は継続し、声がそれを逆説的に保証する。「傷、苦悶、痛み、それを愛せ」^{ハート アゴニー ベイン ラブ・イット}。我々が目撃したこの標語は、文字通りの意味ではない。彼女はサディスティックな虐待を課され、それをマゾヒスティックに受け入れることが要請されているのだ。

実際、クラリスの物語とは、サディスティックな虐待に満ちている。肉体と精神を鍛え上げる FBI の訓練は、小柄な彼女の身体的な脆弱さを伝えるだろう。そして、レクターとの対峙は、視線と記憶を剥奪される精神的強姦となり、ビルとの対決は、生死を賭けた究極の戦いとなる。「傷、苦悶、痛み、それを愛せ」^{ハート アゴニー ベイン ラブ・イット}とは、あまりにも皮肉に響く。これは、FBI 捜査官になるための試練なのか。死と虐待の連鎖する映像は、彼女を「羊」と見なすに十分だろう。

クラリスの虐待と父の記憶には親和性がある。レクターとの最初の面会シーンを想起しよう。彼の毒舌を受け、帰ろうとする刹那、彼女はミグズの精液を浴びる。驚きと失意のまま、病院の扉を抜ける。すると、そこには記憶の風景が出現する。幼き少女が、大好きな父親を迎える幸福なワンシーンが再現されるのだ。また、先の図版2で、警官たちに視姦された直後にも再現シーンが挿入される。警官たちから逃れるように、彼女の意識は前方の扉に向かう。その先では、誰かの葬式が行われている。少女は歩みを進め、棺を覗く。刹那、彼女は父／死体を見るのだ。『羊たちの沈黙』で二カ所だけ存在する再現シーンは、父の生と死の記憶を映す。扉を抜けると、そこは記憶の世界。アリス／クラリスが見る「父」の記憶は、虐待を契機に表出する（レクターとの最初の面会には続きがある。面会の後に、ある象徴的な出来事が起こる。彼女が訪れたのは、「あなた自身」^{ユア・セルフ}という名の倉庫。ベンジャミン・ラスペルの生首を発見した彼女は、レクターに仕組まれたこの虐待的体験を経て、いよいよ自分自身^{マイ・セルフ}を語り出すのだ。彼との対峙、そして虐待が、彼女の記憶と連動することは看過すべきではない）。

さらに言えば、虐待の主題は、クラリスだけに限定されない。欲望が乱反射するように、レクターとビルもまたこの主題を引き受けている。だが、彼らの場合、虐待の意味は両義性を帯びる。つまり、二人は、それぞれが虐待の加害者であり、被害者なのだ。例えば、レクターはどうだろう。窓のない監獄に収監され、監視カメラはプライバシーを根こそぎにする。拘束服が身体を自由を奪い、フェイスマスクは言葉を剥奪する。院長チルトンによる私怨も手伝い、ボルティモア州立病院で繰り返される精神と肉体に課せられた虐待は苛烈を極めるだろう。ところが、彼は食人シリアルキラーであり、収監後も、看護婦の顔を「破壊」し、隣室の多重人格ミグズをいびり殺してはいなかったか。虐待と被虐。レクターに不随するイメージは、二重化しているのだ。

当然のことながら、ビルの人物造形に関しても、レクター同様の複雑さが付与されている変化であると言えることができる。

る。誘拐した女性たちに与えた虐待、拷問、殺害は言うに及ばず、生首をホルマリン漬けにされたラスペル、地下室の浴槽でミイラ化しているリップマン夫人を見れば、ビルの加害性は明白である。だが、我々は、レクターの興味深い説明に耳を傾けるべきだろう―「バッファロー・ビルも最初からこうだったのではなく、システムティックな虐待によってそうなった」。レクターはこれ以上語らないし、新たな説明が加えられることもない。大橋洋一が指摘するように、ここには「犯人プロフィールの奇妙な欠落」(大橋 151)がある。映像はこの「欠落」をプロファイリングせよと迫るのだ。では、ビルとは一体何者なのか。或いは、彼が受けた虐待とは何であり、それは何を意味しているのだろうか。

5. 「日本」を着る―アジア、同性愛、キリスト

富士山と日本地図とシリアルキラー。この組み合わせは奇妙だろうか。

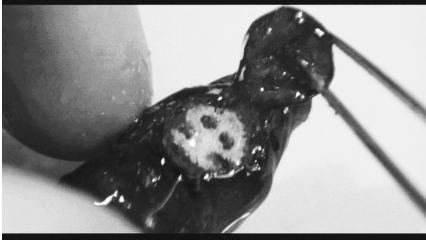


図版13

バッファロー・ビルが上院議員の娘キャサリンを誘拐するシーンを思い出そう。彼は怪我人を装い、吊り包帯で椅子を運んでいる。みかねた彼女が手を差し伸べる。椅子と彼女が車中に消えたその刹那、彼が着ているジャンパーの背中に「日本」が見える(図版13)。では、何故、彼は日本を「着ている」のだろうか。

『羊たちの沈黙』において、ビルに関する正確な情報は、誰一人有していない。例えば、メンフィスにおいて、レクターが上院議員に対して語ったように、言語レベルでの情報は逮捕の決め手にはならないのだ(この情報をもとに、クロフォードたちが向かったシカゴの一軒家が無人だったことは示唆的だろう。ビルに関して、言語は嘘をつくのである)。ここで注目すべきは、映像が言語情報を補完していることである。彼に関する映像の断片を見ていこう。軍用の暗視スコープ、鉄兜、部屋に置かれたGIのフィギュア、星条旗、蝶の絵が描かれた小物、富士山が描かれたジャンパー、彼が孵化させている「アケロンティア・スティクス 蠅」模様のアジア産の(図版14)、そして、チョウの羽を模した着物によるドラッグ・クイーンのパフォーマンス(図版15)¹⁸⁾。

18) ビルのドラッグ・クイーンのパフォーマンスは、いわゆる「キャンプ」(人工性と表層性の強調による自己劇化)であり、『ロミオ+ジュリエット』(William Shakespeare's *Romeo + Juliet*, 1996年)のマキューシオ(ハロルド・ペリノー・Jr.)や『ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ』(*Hedwig and the Angry Inch*, 2001年)のヘドウィグ(ジョン・キャメロン・ミッチェル)に接続するだろう。だが、ビルの場合、そこ



図版14



図版15

大橋が指摘するように、蛾や蝶は、「文化的意味を負荷されるとき、決まってアジア産になる」(大橋 161)。「蝶々夫人」、或いは『エム・バタフライ』(*M. Butterfly*, 1993年)をイメージすればいいだろう。日本や中国という文化的差異は消失し、戯画化した「アジア」だけが現前する。つまり、ビルはアジアを「着ている」のだ。さらに我々は、「軍隊」と「アジア」という要素が指し示す事柄を即座にプロファイリングできるだろう。ビルはアジアの戦争に従軍した。そして、その経験を通じて、犯罪者／シリアルキラーになったのだ、と。ならば、その戦争とは何か。それは、ヴェトナム戦争に他ならない。

「帰還兵＝犯罪者」。ヴェトナム戦争以後に流布したその映画のクリシェがあるからこそ、シリアルキラー・ビルは帰還兵と容易に結びつく。レクターの示唆する「システムティックな虐待」とは、軍隊での経験のみを意味しない。それは、帰還兵を不可視とするポスト・ヴェトナム期の暴力的言説の別名であり、アメリカをヴェトナムの犠牲者とするナラティヴのダークサイドだろう(帰還兵とは、アメリカが戦争の加害者であった事実を伝える生き証人ではなかったか)。

我々はここで、ある不気味な瞬間に注目しなくてはならない。プードルの愛犬プレシャスを胸に抱いたビルが、上品な口調で、「ローションを塗りなさい」と言うシーンである。井戸型の牢獄に監禁されているキャサリンは、彼に怯え、その言葉が耳に入らない。裏声なのか、高貴なオバサマ語りは、彼女の恐怖感を一層煽る。バケツに吊されたローションと明かりが、ずっと牢獄に降りてくる。壁面が照らされ、そこに見えるのは、血の痕と生爪。恐怖は臨界点を超え、彼女は泣きわめく。一方、彼は、彼女の口調を真似て、その光景を味わうのだ。ここで暗示されるのは、母親が子供に対して行う「虐待」の典型的なパターンと言えるだろう。サディスティックな行為は母親の征服欲を満足させる反面、一旦子供の反撃に会うと、即座に激高し、暴力行為に出ることも特徴的である(プレシャスを牢獄に引きずり込み、解放を願い出たキャサリンに対し、彼が切れて、ピストルを手にするシーンは、先の口調を真似るシーンと表裏の関係にある。彼はかつて自分が被った母親からの虐待を反復、実践しているのだ)¹⁹⁾。果たせるかな、ビルは「軍隊」と

に付与された文化的、政治的意味が全く異なる。ここには、笑いも悲哀もない。女性の皮膚で作ったボディ・スーツとドラッグ・クイーンのパフォーマンスは、ビルの女性化には不可欠なのだ。女性の皮を着るという欲望は、ヘドウィグやマキューシオとは無縁である。

19) 母親によるビルの虐待については、メイキング・ドキュメンタリー『迷宮の中へ』(*Inside the Labyrinth*;

「母親」の二重の虐待を経て、「怪物」となる。

ビルに付与された負のイメージは、二重の虐待だけではない。先のドラッグ・クイーンのパフォーマンス（図版15）に戻ろう。ペニスを股の間に挟み、裸体のまま着物を広げ、X形十字架のチョウとなる。このシーンに横溢する不気味さは、犯罪者を悪魔化する映像的身振りと共振し（髑髏模様の蛾を想起しよう）、ステロタイプ化された同性愛表象を強化し、ホモフォビアを煽る（レクターが殺害し、牢に吊した警官が、ドラッグ・クイーンである点も重要だろう。つまり、ドラッグ・クイーンは死のイメージと共に悪魔化されるからだ）（図版16）。



図版16

映像が示唆するのは、ドラッグ・クイーンやトランスヴェスタイト（異性装者）が同性愛と異なることを許容せず、セクシャル・マイノリティをすべからく一括りにする身振りである。そして、先の蝶のイメージを加えるなら、アジアは同性愛他者となり、ホワイトアメリカを脅かす怪物が誕生するのだ。

実際、アジアを悪魔化するプロセスは、保守化するアメリカに浮上した「黄禍論」のヴァリエーションとして解釈することもできる。ハリー・M・ベンショフが述べるように、帰還兵をシリアルキラーや同性愛者とみなす排除の構造は、HIV/AIDSの被害が深刻になる80年代を経て、熾烈を極めることになるからだ（Benshoff 1-30, 230-281）。帰還兵は、もはや単なる怪物ではない。「性」と「病」に連動した異形の者となる。奇しくもスーザン・ソングが、HIV/AIDSとは「多元的な世界を許容しない政治的パラノイアの言説となる」（Sontag 155）と指摘したことは重要だろう。HIV/AIDS患者、帰還兵、同性愛者。アメリカで政治的に不可視とされた者たちは、今やその不可視故、内なる他者として恐怖の対象となり、政治的パラノイアの根となる。

『羊たちの沈黙』が興味深いのは、セクシュアル／ポリティカルな他者としてビルを描きながら、キリスト的イメージすら彼に付与している点である。図版17を見よう。ドラッグ・クイーンのパフォーマンスにおいて、彼は右脇腹に傷痕を書く。カラヴァッジョが描くキリストの傷痕とは、「聖トマス不信」。数多の画家がこの傷痕を描き、キリストの両

The Making of The Silence of the Lambs）を参照されたい。『羊たちの沈黙』は言語ではなく映像が語り、暗示する。従って、『迷宮の中へ』で、スタッフ、キャストが述べている説明は、本編では全てカットされる宿命にあるわけだ。



図版17

性具有的側面を描いてはいなかったか。大橋は次のように述べている—「肉体の縦長の切れ目を強調することによって、画家は、イエスの肉体を決定的に女性化するとともに、そこに弟子たちの指を導き入れることによって、異性愛的意匠を彷彿とさせながら、同性愛的欲望を、この救世主の肉体をとおして、くり返せば救世主を女性化し同性愛者とすることで、全開しているのである」（大橋 157）。ビルは、異性愛者であり同性愛者、或いはバイセクシュアルとも措定でき²⁰⁾、同時に彼の行為は、宗教的含意を有する。極論を言えば、彼を経由することで、アジアは同性愛化／悪魔化されていながら、キリストの物語を再演することで肯定的にも描かれる。クラリスと羊たちのキリスト教的象徴性の裏側で、ビルの「身体」は多重の意味を帯びるのだ²¹⁾。

6. 皮膚とジェンダー

湾岸戦争とは、アメリカが自尊心を回復するための象徴的悪魔払いであった。パトリオットミサイルに顕著なファリックな兵器は、ヴェトナムの亡霊を粉碎し、マスキュリニティを見せつける呪文に等しい。スペクタクルな光景は国家の一体感を高め、圧倒的な暴力はイラクを破壊し、アメリカを浄化する。国民はスクリーンのこちら側に座し、対岸のイベントを「窃視」する観客に過ぎない。戦場からは恐怖が遮断され、本来そこに「在る」はずの身体は覆い隠される。だが、これは戦争なのだ。皮肉にも、アメリカが駆逐しようとした外部の他者は、「内なる他者」として舞い戻る。『羊たちの沈黙』の試みは、この内なる他者の恐怖を表出させ、その意味の再考を促すことにある。湾岸戦争が隠蔽した兵士の身体は、ヴェトナム帰還兵のクィアな身体を通じて可視化されるのだ。

注目すべきは、クラリスのビル追跡の物語が、彼のクィアな身体のセクシュアル／ポリ

20) ビルとクラリスとの対決時に映されるピンナップショットに注目しよう。そこには、ビルと女性が写っている。裸体の女性の存在によって、ビルがヘテロセクシュアルであることに含みを持たせ、同時にその女性が実は「男性」である可能性もほのめかしている。

21) 宗教性を帯びるのはビルだけではない。子羊を抱くクラリスとは、聖母マリアの図像の反復であるのは自明だろう。葡萄酒とパン（血と肉）を食し、キリストの復活を記念する正餐式が、「カニバリズムの象徴的再演とその制度的包摂」（大橋 158）であることを思い出そう。クラリスの精神を「食らう」レクターと女性の皮を剥ぐビルが、カニバリズムにおいて接続し、同時に宗教的相同性を帯びている点は無視すべきではない。

ティカルな意味を開示するだけでなく、彼女の権力獲得のプロセスと表裏の関係にあることだ。彼女がFBI捜査官（象徴的兵士）となるためには、「フェミニティ」をアブジェクトしなければならない。上司クロフォードと獄中のレクターという「二人の父」の庇護のもと、現実（ビル追跡）と過去（トラウマからの脱却）というハードルを乗り越えねばならない。父権的／男性的FBIの権力構造に参入するための「眼」を持たねばならない。彼女が求めているのは、男性ジェンダーであり、女性として主体化することではない。つまり、男性ジェンダーの獲得が、女性の主体喪失と同義なのだ。ここで我々は、奇妙な事実気づくだろう。「皮膚とジェンダー」。クラリスとビルが求めるものは、奇妙にもアナログ的に結びつく。ビルの欲望とは、女性の皮膚でボディ・スーツを作り、その「服」を着て、女性化することではなかったか。一方、クラリスは、男性ジェンダーを身にまとい、FBIの権力構造に参入することを切望する。二人は本来自分が持っていない「服」を欲望し、自分以外の誰かになろうとする。これは悲痛な戦いの物語だろう。

ラストバトルのシーンにおいて、カメラは一瞬だけ、あるポスターを捉える。そこには、鍵十字に加え、目隠しされたアメリカ兵が描かれている。そして、「AMERICA, OPEN YOUR EYES!」という文字が見える（図版18）。これは何を意味するのだろうか。彼女は「眼」を手に入れるために奔走する。「眼」はFBI捜査官の象徴。だが、『羊たちの沈黙』において、FBIは一貫して盲目ではなかったか（我々はFBIが突入した民家が無人で、彼女が訪れた家がビルの家だったことを知っている）。目隠しされたアメリカ兵とは、体制／FBIの盲目性への痛烈な批判だろう。FBIは最後までビルが見えないからだ。



図版18



図版19



図版20

FBIが盲目であること。この皮肉は、対決の最終シーンで、クラリスが視界を失うことに象徴的だ。暗闇の中、手探りで進む彼女に対し、暗視スコープを使うビルの視界は良好だ。二人は触れる寸前まで接近している（図版19）。見えない彼女は、もう一つのファル

ス／銃に頼るしかない。結果、彼女はトリガーを引き、敵／おぞましきものを殲滅し、兵士／FBI への参入を果たす。このとき、彼の「顔」は注目すべきだろう。暗視スコープは勃起した男根を表し、口／肛門からは血を流している（図版20）。死とエクスタシー（小さな死）、マスキュリニティとフェミニティが、両性具有的なその「顔」において共存し、拮抗しているのだ。これは彼女の勝利なのだろうか。ビル抹殺と引き替えに、彼女は FBI 捜査官としてのキャリアを開始する。だが、ラストシーンでの映像は、彼女を肯定的には映さない。彼女がまるで父権社会の「被害者／犠牲者」であるかのような不穏な映像なのだ。レクターからの電話で、我々は気づく。彼女は、怪物との戦いから生還した「帰還兵」ではないのか。そして、レクターすら見えていないことが象徴するように、彼女はまだ自分の「眼」を持ち得ていないのではないか、ということに。

『羊たちの沈黙』のセクシュアル／ポリティクスとは、ヴェトナム帰還兵という裂け目から表出するトラウマ的記憶の探求に他ならない。帰還兵とはスクリーンの闇に潜む無形のキメラだろう。彼らは象徴的な他者として、外部に排除されねばならない。というのも、彼らは同時代のイデオロギーの結節点であり、ネーションが担う覇権的マスキュリニティの嘘を暴き、体制を内側から瓦解させる契機となるからだ。『羊たちの沈黙』が示唆的であるのは、この逆説を描いている点にある。帰還兵バッファロー・ビルが、アジアや同性愛的含意を持つ怪物、いわばレイシャルでセクシュアルな境界を侵犯する存在であり、クラリス／体制が彼を排除しえないこと、つまりその他者性を残存し、消し去ることができない点が重要なのだ。正義／体制は、悪／怪物を駆逐できない。実際、この二項対立も恣意的であり、常に反転可能なだけではない。怪物とは、そもそも体制が作り出した兵士ではなかったか（フセインやビン・ラディンを想起せよ）。そして、怪物を駆逐する勇者クラリスとは、フェミニティをアブジェクトした「兵士」であり、男性の皮を被った怪物予備軍でもある。兵士が怪物を排除し、その兵士は「怪物」となるのだ。

湾岸戦争と猟奇殺人。二つのメディア・イベントは、時代の恐怖をメタフォリックに掬い取る。何が映っているかではなく、何が映っていないのか。スクリーンに隠蔽／開示される欲望の痕跡を拾い、そこにカタチを与えること。映像文化研究とは、この困難な作業の別名であり、この試みにこそ「映画を見る」ことの可能性が潜むだろう。

参考文献

- Aaron, Michele, ed. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers UP, 2004.
 Anderson, Martin. *Revolution: The Regan Legacy*. Stanford: The Hoover Institution, 1990.
 Benshoff, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. New York: Manchester UP, 1997.
 Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham:

- Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2006.
- Benson, Peter. "Freud and the Visual." *Representations*. Vol. 45. 1994.
- Bingham, Dennis. *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Cannon, Lou. *President Regan: The Role of a Life Time*. New York: Simon and Schuster, 1991.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Cohan, Steven and Ina Rae Hark, eds. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Culbert, David. *Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. II*. Greenwood, 1990.
- _____. *Film and Propaganda in America: A Documentary History Vol. III*. Greenwood, 1990.
- Dennis, Jeffery P. *Queering Teen Culture: All-American Boys and Same-Sex Desire in Film and Television*. New York: Harrington Park Press, 2006.
- Dresser, David. "Charlie Don't Surf: Race and Culture in the Vietnam War Films." Ed. Michael Anderegg. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple UP, 1991. 81-102.
- Dyer, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. New York: Routledge, 1990.
- Elsaesser, Thomas and Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford UP, 2002.
- Freeland, Cynthia A. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000.
- Holmlund, Chris. *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. New York: Routledge, 2002.
- Horeck, Tanya. *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. New York: Routledge, 2004.
- Jancovich, Mark, ed. *Horror: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002.
- Jefford, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Regan Era*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: U of California P, 1987.
- Lehman, Peter, ed. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge, 2001.
- Lifton, Robert J. "Last Refuge of a Hi-Tech Nation." *Guardian*, 12. 1991.
- _____. "Techno-Bloodshed." *Guardian*, 14. 1991.
- Long, Thomas L. *Aids and American Apocalypticism: the Cultural Semiotics of an Epidemic*. Albany: State U of New York P, 2005.
- Marchetti, Gina. *Romance and the 'Yellow Peril': Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkley: U of California P, 1993.
- Neroni, Hilary. *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State U of New York P, 2005.
- 大橋洋一「不在の眼差し—映画『羊たちの沈黙』を読む」『文学』第3巻・第6号（岩波書店，2002年）150-71頁
- Orman, John. *Comparing Presidential Behavior: Carter, Regan, and the Macho Presidential Style*. New York: Greenwood, 1987.
- Pinedo, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State

U of New York P, 1997.

Robins, Kevin. *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. New York: Routledge, 1996.

Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, Publishers, 1987.

Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. London: Faber & Faber, 1994.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador, 1990.

Staiger, Janet. "Taboos and Totems: Cultural Meanings of *The Silence of the Lambs*." *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York UP, 2000. 161-178.

Swiers, George. "Demented Vets' and Other Myth." *Vietnam Reconsidered: Lessons from a War*. Ed. Harrison Salisbury. New York: Harper & Row, 1984. 196-201.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York: Routledge, 1993.

Tuska, Jon. *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. U of Nebraska P: Lincoln, 1988.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia UP, 1986.

Skin and Gender: Sexual Politics in *The Silence of the Lambs*

Yukihiro TSUKADA

As Kevin Robins pointed out, the Gulf War was “a screen-gazing war.” Through the projection of our fears outwards, we sought refuge behind TV screens. The image/screen serves “to divide and protect pleasure from horror.” It has functioned in creating the image of external threat, and then in “mobilizing defensive violence against that threat.” In this sense, it has allowed us to see “the war,” at the same time, protecting from the reality. But, there remains a question. Is that possible to delete the threat/terror? In the 1990s when the threat was projected outward, there was another threat inward. In the serial-killer genre, it was the American citizen or us who came under surveillance, watched by the psychotic killer in *The Silence of the Lambs*.

In this paper, we explored the intersection of two media phenomena, the Gulf War and serial-killer movie, *The Silence of the Lambs*. This movie was identified as a key reference point for tracking the traumatic obsession with post-Vietnam and its politics. Analysing its key themes on “skin” and “gender”, we focused on “sexual politics” in the 80/90s and the films.